

Близкотипные ходы, найденные Евгением Лихошерстом в своих работах, могут пройти в голову и другим фотографам. Но у множества других такие ходы могут остаться частным решением, а у Лихошерста они становятся моментом общей идеи.
Фотография Юрий Евлампьев, 1984.

ФОТОГРАФИЧЕСКИЕ ВЕХИ ЕВГЕНИЯ ЛИХОШЕРСТА (род. в 1949г.)

1978...1983 — приход в фотографию (фотоклуб "Ракурс") и становление в составе группы "ФАКТ" (г. Йошкар-Ола — г. Чебоксары);
1984...1986 — период формирования нового фотографического пространства, создание серии "Тринатрий Фос" и циклов "86A", "86B", "86B";
1987...1990 — период интенсивной выставочной деятельности: участие в фотографических фестивалях г. Чебоксары, г. Йошкар-Олы;
1991...1994 — период ЗАТИШЬЯ: работа над циклом "Чебоксары 94";
1995... — уход в вялотекущее индивидуальное созерцание: разработка серий "Чебоксары 95A", "Чебоксары 95B", "Чебоксары 95B"

ПО НАПРАВЛЕНИЮ К ПЛОСКОСТИ ЛИСТА

Вряд ли происхождение творчества Евгения Лихошерста можно объяснить лишь сделанным им заявлением на творческом отчёте в 1986 году: "**Меня подвигает к творчеству страсть к лабораторному процессу, необходимость постоянно обрабатывать плёнку, неизменно заниматься фотопечатью**". В этой реплике больше звучала поза фотографа в характерной мизансцене — художник и зритель — чем попытка аргументации своего фотографического бытия.

С того времени минуло немало лет и на одной из последних выставок ("Фотографическая выставка Команды Р" — г. Чебоксары, апрель 1995 г.) Лихошерст был охарактеризован как типичный представитель чебоксарской фотографической школы (основные черты данной школы: стремление к метафизической фотографии, индивидуальная изобразительная программа, использование предметной чёрно-белой фотографии, стремление работать в форме цикла, серии). При знакомстве с творчеством Лихошерста поражает широкий диапазон ПРИНЦИРОВАНИЯ ИЗОБРАЖЕНИЯ и его способность работы во всех фотографических жанрах.

Для Евгения Лихошерста с самого начала фотографической деятельности была важна исходная точка стимулирования процесса съёмок. Такой исходной точкой для него стал признак или принцип формирования изображения. Привязываясь к этому ключевому моменту, он строил и продолжает строить своё фотографическое пространство на плоскости листа.

Одним из таких признаков стал признак представления единичного предмета, доведённого до уровня навязчивой мысли. В одном из его циклов (цикль "Хороший. 1988...1989.") таким предметом является ТРАКТОР, помещённый или в естественную индустриальную среду, или в неестественную — среду живой природы. В другом цикле — "Чебоксары 94. 1994." — "персонажем" мизансцен становится примелькавшийся для всех нас дачный садовый домик. Их так много у него, что кажется, именно они являются главными персонажами этого мира. Признак "навязчивости" обозначился у Лихошерста ещё в раннем творчестве (серия "Частная. 1981."), когда мы могли видеть вариационность женского персонажа на пленэре. А в серии "Близкое. 1990." признак "навязчивости" тарелки доведён одновременно и до абсурда и до красоты немудрёной композиции. Его последние работы становятся понятнее, если мы логику "навязчивости" приложим к сериям "Чебоксары 95A. 1995.", "Чебоксары 95B. 1995.", "Чебоксары 95B. 1995.". Но в них доминантой становится не единичный предмет, а некое неопределённое множество. Само понятие "множество" для Лихошерста уже не звучит откровением на фоне небезызвестного цикла "86B. 1986."

Следующим важным элементом в формировании изображений для Лихошерста стал игровой принцип. Эта эстетика звучала и звучит в пику той, сторонники которой утверждают, что истинной фотографией является только "неигровая", запечатлевая жизнь врасплох, пренебрегающая любого вида "игрой", инсценировкой, вымыслом. Впервые этот принцип забрезжил в работе "Человек со стулом. 1980." и стал усиленно разрабатываться — чему подтверждением служат серии: "Рабочий цикл. 1983.", "Сюжет. 1983.", "На свежем воздухе. 1984.". Во всех этих сериях мизансцены построены по закону правдоподобия, однако, при внимательном взгляде и сопоставлении начинаешь чувствовать, что эта "правдивость" условна, да ещё не подкреплена логикой житейского бытия. В серии "Тихое. 1990." игра в "правдивость" доведена уже до театрального бутафорства, до апофеоза человека и его обыденных атрибутов. Игровой принцип был заложен и в одной из лучших автопортретных съёмок секвенционной серии "Двое. 1981.", композиционный лаконизм которой держится на двух персонажах, двух креслах и двух светильниках. А в серии "Деталь. 1983." эффектно звучит "миграция" молотка на белом квадрате в городском экстерьере.

Приём совмещения изображения с текстом периодически всплывает в истории фотографии. Текст обычно берёт на себя функцию идентификации изображения. Но этот путь разрушения многозначности изображения неприемлем для Лихошерста. Он включает текст в игровые мизансцены изображения ("Тринатрий Фос. 1984.") как элемент композиционного ритма — отсюда и вкрашение достаточно нейтрального словосочетания — "тринатрий фос". Игра персонажей и игра изображения с текстом провоцируют зрителя на включение последнего в озорное действие.

Близок Лихошерсту и принцип исследования с помощью изображений. Попытка "прохронометрировать" своё ежедневное состояние приводит его к монументальной работе "Ежедневная. 1983." В этой серии каждый день 1983 года обозначен одним или несколькими листами. В серии проходят мимо нас персонажи случайные, эпизодические и те, которые окружают автора каждый день, каждую неделю, каждый месяц. Предпринятое исследование при помощи фотографий, себя и своего окружения, воссоздаёт из отдельных фрагментов эпическое полотно непрерывного течения времени. Здесь уместно заметить, что чебоксарские фотографы склонны представлять не искусство отдельных фотографий, но искусство связи фотографий. Похожие фотографические листы приобретают разный смысл в контексте той или иной микроконцепции.

Портретирование для Лихошерста является областью далёкой, по крайней мере, он на этом не стремится фиксировать свой взгляд. Портретирование предполагает изучение материала с близкого расстояния и это обстоятельство несколько противоречит сложившимся у Лихошерста представлениям в системе фотограф — модель. Модель рассматривается им не больше чем факт обыденного статиста, лишённого конкретики. И всё же у Лихошерста появляется серия "Лабораторная. 1988.", где он, преследуя с одной стороны задачу "утилитарную" (сохранение в истории ликов чебоксарских фотографов), решил и задачу изобразительную: композиции построены посредством высвеченного переднего плана с героем и противопоставленными ему в глубине мрака несколькими фигурами статистов. Следующая попытка портретирования произошла на не совсем обычном материале: были засняты (серия "Родное. 1989...1990.") памятники г. Чебоксар. При этом они были сфотографированы примерно так, как снимают человека на документ — сухо, без эмоций. Этот принцип оказался адекватен тезису: памятник — это есть документ эпохи, документ времени.

Являясь, в целом, последователем чистой фотографии, Лихошерст в своём творчестве делал попытки ухода в сторону: его циклы "86B. 1986." и "Праздничный. 1986." представляют примеры негативного изображения на фотобумаге и реализуют принцип "монохромного" видения. Однако обращённое изображение в самой своей основе использует изобразительность, характерную для графики, и потому эти работы Лихошерста разрушают "фотографичность" изображения. Возможно, поэтому цикл "Праздничный" в последующем (в 1987 году) приобрёл вторую редакцию — редакцию позитивного изображения.

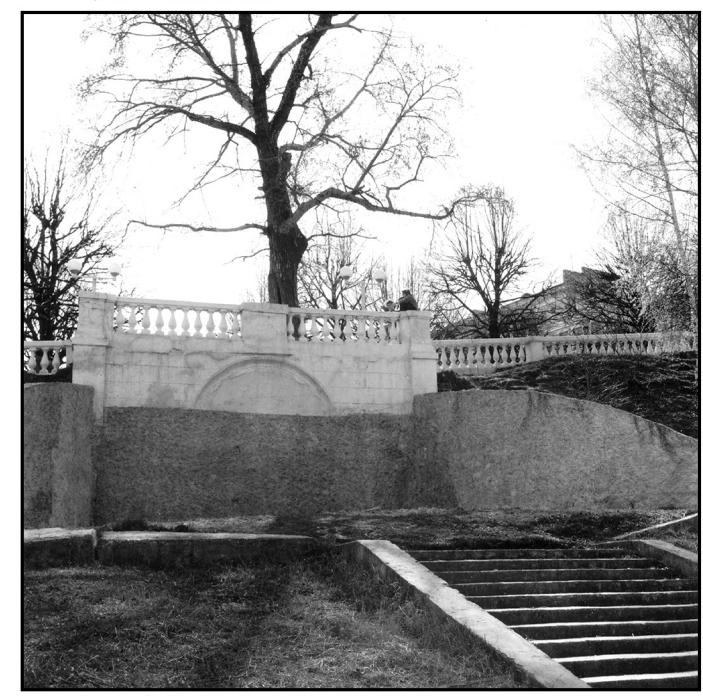
Пейзаж, в его классическом понимании, у Лихошерста представлен, пожалуй, в цикле "86A. 1986." с использованием верхней точки съёмки. Типичный пейзаж Лихошерста скорее предстаёт как синтез пограничных жанров, как ассоциативный ряд, как возможность сформулировать ту или иную изобразительность — такими именно выглядят многочисленные листы из цикла "Общий", датированного большим временным интервалом — 1980...1995 г.г.

Если вспомнить страсть Лихошерста к лабораторному процессу, то можно высветить его малоизвестную серию "Метрологическая. 1985...1989.", где трудноуловимые признаки формируют искусность мастера, чтобы в совершенстве владея возможностями материала, выйти в пространство, где ИСКУССТВО ЕСТЬ ПРОЯВЛЕНИЕ ПОТЕНЦИАЛА ЛИЧНОСТИ.

Юрий ЕВЛАМПЬЕВ.
Февраль, 1996 г., г. Чебоксары.



Евгений ЛИХОШЕРСТ. Чебоксары 95В (серия), лист 12. Чёрно-белая фотография. 30x30 см.



Евгений ЛИХОШЕРСТ. Чебоксары 95В (серия), лист 18. Чёрно-белая фотография. 30x30 см.



Евгений ЛИХОШЕРСТ. Чебоксары 95В (серия), лист 25. Чёрно-белая фотография. 30x30 см.